

BOA NOITE, RIO! – O SAMBA-CANCÃ OU A HISTÓRIA DO ESPETÁCULO

Maria Cristina de Souza ¹

RESUMO

Este texto, segundo de uma série que reconta a história do gênero revisteiro,² tem a finalidade de apresentar o teatro de revista na passagem do século XIX ao XX, relacionando-o à Belle Époque e ao processo de favelização da cidade do Rio de Janeiro, Capital Federal.

Palavras-chave: História da literatura; teatro brasileiro; teatro de revista.

ABSTRACT

This paper is one of a series that recounts the history of the revue. It has the purpose of presenting this sort of play in Brazil from the end of the nineteenth century until the middle of the twentieth. It also relates its trajectory to the Belle Époque and to the slumming of Rio de Janeiro, the Capital of the Republic.

Keyword: Brazilian revue.

No império de Pedro Banana ou No “reinado das divettes” das revistas “fórmula de almanaque” ou “anuário do passado”

Com origens no século XVIII, composto de diversas influências,³ o gênero revista chegou ao Brasil via Portugal ou via França, diretamente, — pouco importa —, situava-se numa hierarquia fictícia dos gêneros do teatro musicado entre a opereta e a mágica.

¹ Doutora em Literatura Brasileira pela USP, autora de *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil*, professora do Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão do CEFET-PR e membro do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL e Chefe de Gabinete do Diretor da Unidade de Curitiba.

² O primeiro texto foi apresentado no XIX ENANPOLL, UFAL, 2004, no prelo.

³ Sobre a “linha genealógica” da revista consulte-se PAIVA, Salviano Cavalcanti de. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. RJ: Nova Fronteira, 1991, pp. 6-32. Lembre-se apenas, de forma sucinta, que se encontram na revista contribuições e influências do entremez ou entreato, da comédia aristofânica, da comédia românica de Plauto, da balada medieval, da *carnavalia* romana ou *masquerade* inglesa, da dança popular coletiva e da interindividual dos salões aristocráticos, dos autos populares profanos, de Gil Vicente, do *vaudeville*, da farsa, do *music-hall*, do espetáculo de *varietés*, da burleta, da *féerie*...

As primeiras revistas brasileiras eram revistas de ano, isto é, apresentavam uma recapitulação dos acontecimentos do ano anterior, a “fórmula de almanaque”, utilizando elementos revisteiros de praxe como o *compère*; as alegorias (à polícia, à censura, à imprensa); o quadro dos teatros; e as personagens do ano recém-passado e do recém-iniciado.

Nessa linha, *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, de Justino de Figueiredo Novaes (RJ, 1829-1877), estreada a 9 de janeiro de 1859 no Teatro Ginásio, mais de um mês antes da abertura do *Alcázar*, e que permaneceu apenas três dias em cartaz. A polícia a proibiu, pois atentava ao “pundonor” da sociedade brasileira da época. De acordo com Artur Azevedo, em crônica no jornal *A Notícia* de 19/11/1896, a proibição se deveu a críticas feitas ao *Diário do Rio de Janeiro*, apelidado de *Diário da Manteiga*.

Em dois atos e quatro quadros, a revista revia o ano de 1858. O *compère*, o roceiro José da Piedade, conduzia uma visita à imprensa (o *Mercantil*, o *Diário*, a *Marmota*, o *Jornal do Comércio*); aos teatros São Pedro, o Ginásio, o São Januário, o Lírico e patrocinava até mesmo uma “olhada” em *As asas de um anjo* (1858), texto de José de Alencar, proibido pela censura por imoralidade. Como personagens, o ano de 1858 e o de 1859.

Passando revista aos acontecimentos, às idéias, aos nossos costumes, que constituíram a vida fluminense durante o ano de 1858, os autores da peça intitulada — As surpresas do Senhor José da Piedade — acabam de iniciar, com feliz sucesso, ou, pelo menos, de dar uma forma mais definitiva a um gênero de composição dramática que muito deve agradar ao público. As revistas de ano, que são hoje em França uma obrigação para os teatros, tornar-se-ão também entre nós uma necessidade que chamará para a carreira dramática aos poucos que no nosso país escrevem.

(Parecer da censura, de 31 de dezembro de 1858, dado por João Carlos de Souza Ferreira)

A novidade acobardou aos autores; temeram ofender melindres, e não deram todo o desenvolvimento que comportava a composição. (Despacho de Josino do Nascimento e Silva a 2 de janeiro de 1859)

Os “autores” referidos no parecer e no despacho, provavelmente sejam Justino de Figueiredo Novaes, contador do Tesouro Nacional e membro do Conservatório dramático, autor do texto, e o outro, da parte musical. É importante frisar que ambos os trechos se referem ao gênero como algo novo em solo brasileiro.

O fracasso dessa revista levou a que a próxima peça do gênero somente viesse à cena dezesseis anos mais tarde, no Teatro Vaudeville, a 1º de janeiro

de 1875.⁴ A *Revista do ano de 1874*, do maranhense Joaquim Maria Serra Sobrinho, apresentada pelo empresário e ator cômico Antônio de Souza Martins, contava no elenco com Rose Villiot,⁵ Suzana Castera, Amélia Gubernatis e Isabel Porto, “as “certinhas” da época”, na expressão de Roberto Ruiz.

Uma vez que se tratava de uma revista em forma de “anuário do passado”, – como aponta Tinhorão – certamente o autor não deve ter deixado de tocar na inauguração do cabo submarino ligando o Brasil à Europa (22/06/1874); no julgamento do Desembargador Pontes Visgueiro, que matou e enterrou numa arca ferrada de zinco a jovem amante em São Luís do Maranhão, recebendo a condenação perpétua com trabalho (16/05/1874); e na Questão Religiosa. A constituição de 1824 estabelecia a religião católica como a oficial do Estado e os membros da Igreja ficavam subordinados ao Imperador e recebiam salários dele. Até mesmo as ordens do Papa aos religiosos eram “filtradas” pelo Imperador. Em 1864, o Papa Pio IX promulgou a *Bula Syllabus*, documento que proibia os católicos de praticarem a maçonaria e os maçons de freqüentarem as igrejas católicas. D. Pedro II, por ser maçom, não aprovou o documento o qual, porém, foi seguido por D. Vital M. Gonçalves de Oliveira, bispo de Olinda, e por D. Antônio de Macedo Costa, bispo do Pará, solidarizando com o primeiro. Foram então condenados a quatro anos de prisão na Ilha das Cobras (24/06/1874). A conselho do Duque de Caxias, o Imperador anistiou os bispos libertando-os no ano de 1875, mas o clero havia passado a apoiar o Partido Republicano.

Novo malogro revisteiro devido às críticas políticas. O momento era delicado para tais sátiras, já que o Brasil saía da Guerra do Paraguai (1864-1870), o Imperador chegava de uma longa viagem à Europa (1871-1872) ainda mais desinteressado pelas questões de Estado, e as idéias republicanas proliferavam.

⁴ A data de 1º de janeiro é indicada por RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil. Das origens à Primeira Guerra Mundial*. RJ: INACEN, 1988, p. 18 e por TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p.53. Salvyano Paiva (1991: 61) registra o espetáculo no dia 1º de dezembro de 1875 e comenta o fato de alguns autores atribuírem a encenação ao palco do Teatro Variedades. Neyde Veneziano, em seus dois livros (*Não adianta chorar. Teatro de revista Brasileiro... Oba!* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996 e *O Teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: UNICAMP, 1991), menciona apenas o ano de 1875. Parece mais razoável a data de janeiro uma vez que a revista se propunha à retrospectiva do ano de 1874. Se estresseasse em dezembro de 1875 já estaria praticamente defasada pelos acontecimentos do ano que decorria.

⁵ Rose Villiot (1850 – 1908) chegou ao Brasil em 1872 e nunca regressou à França. Trabalhou no *Alcázar* e em outras companhias, merecendo até mesmo o papel-título de *A filha de Maria Angu*, um dos grandes sucessos de Artur Azevedo.

Ainda em 1875, *Rei morto, rei posto*, de Joaquim Serra, foi encenada na Fênix Dramática. Nela atuou o elenco da Companhia Heller e a famosa atriz portuguesa Adelaide do Amaral, rival da também portuguesa Eugênia Câmara na querela entre os poetas apaixonados Tobias Barreto e Castro Alves, seus respectivos partidários.

Essa revista fugia à resenha anual da revista “clássica” sendo antes uma comédia-revista ou revista de costumes. Nela apareceram os primeiros sinais de aprovação tanto da crítica, que foi favorável — Machado de Assis referiu-se ao autor como “original e engenhoso” e disse da obra ter apresentado os “principais sucessos do ano passado” com “alusões finas, sem ofensa, verdadeiramente literárias e dignas do seu nome” — quanto do público, que riu e aplaudiu. Mas, não a ponto de torná-la um sucesso.⁶

Cabe registrar que o insucesso dessas revistas (e paradoxalmente seu “sucesso”) esteve em mostrar ao público fluminense algo novo; pois, o gênero se aclimatou e cresceu foi nos dois últimos decênios do século XIX, com a produção de Artur de Azevedo, o maior revistógrafo da época, que se lançou no ofício com a revista *O Rio em 1877*, escrita em parceria com Lino de Assunção e música de João Pedro Gomes Cardim.

O Rio em 1877 foi encenada no Teatro São Luís, a 16 de janeiro de 1878, pela empresa do popular ator José Antônio do Vale em que figurava Vasques. Apresentava em um prólogo, três atos e dezoito quadros, com humor, os principais acontecimentos políticos e sociais do Brasil de 1877. Nessa revista de Artur de Azevedo, em 1 prólogo, 3 atos e 16 quadros, apareciam as personagens Zé-Povinho e sua ingenuidade; Opinião Pública, personagem com características positivas; Boato, um malandro perigoso; Política, a patroa do Boato; a Febre Amarela; a Inundação e a Seca, entre outros. Era caricaturada a figura do General Manuel Luís Osório, assediado pelos jornalistas em sua chegada ao Rio vindo do Sul para assumir a cadeira de senador da República.⁷ Ainda não era a consagração do gênero, tampouco do autor, mas o agrado da peça foi animador. Ao menos, o General Osório que assistiu à revista teria se comprazido com a caricatura da situação em que se havia visto envolvido.

Nas últimas décadas do século, a sociedade brasileira revelava-se em transição e em crescimento, experimentando importantes mudanças que ocorriam também no teatro brasileiro. Os meios técnicos faziam progressos e o

⁶ Crítica de Machado de Assis em 10/01/1875, reproduzida em *Crítica theatral*. RJ: W. M. Jackson, 1942, pp. 286-287. Apud MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena aberta. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1999, pp. 132 e 203.

⁷ Para um enredo sumário da revista consulte-se SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. RJ: Nova Fronteira / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 176.

palco necessitava ampliar-se, modernizar-se e atender democraticamente ao gosto múltiplo do público heterogêneo do *fin-de-siècle*.

O fim do tráfico de escravos colocara na praça “um dinheiro ocioso” que propiciou o surgimento de festas particulares (saraus lítero-musicais ou bailes em que se mantinham os espaços de jogatina e de mexericos) nas quais se mesclavam a exaltação à aristocracia ao mesmo tempo em que se cultuava a individualidade burguesa. Para tais solenidades fazia-se necessária uma indumentária própria, o que demandava tempo e dedicação, levando os brasileiros ricos, sobretudo os cariocas, a ocuparem-se com idas ao *coiffure* e às lojas especializadas na moda européia. “Inaugurava-se uma nova atividade: ver e ser visto, trocar olhares, exhibir riquezas...”⁸

Por outro lado, voltara à baila a questão de como produzir com trabalhadores pagos, em uma sociedade em que os que de fato trabalhavam nada recebiam por seu esforço e só enriquecia quem não trabalhava; ou seja, na qual riqueza era entendida como sinônimo de esperteza e não de dedicação, e trabalho era uma “forma de produzir pobreza”. Havia acabado o tráfico, mas não haviam acabado as crenças profundas que o sustentavam.

O aparecimento de empresas capitalistas – isto é, cujos gastos e despesas são computados e o resultado final do empreendimento é traduzido pelo lucro, nas quais a acumulação aparece apenas sob a forma de dinheiro, não mais como acumulação de bens – surpreendeu a elite escravista. Seus implantadores, indivíduos com mentalidade capitalista, sofriram dificuldades em encontrar gente disposta a viver de salário, a subsistir levando uma vida de operário. Ainda, a elite brasileira mostrava-se apreensiva com essa nova forma de organização social, pois se os empresários ganhavam muito dinheiro havia um “risco de que pessoas com menores qualificações sociais também tivessem acesso à fortuna e ao prestígio”. Tratava-se não mais de uma sociedade com classes perpetuamente estratificadas (classe social imutavelmente definida pela descendência genealógica), mas de uma em que se previa a “ascensão social”, espécie de bem-maior ou recompensa que passou a ser desenfreada e loucamente buscado pelo novo super-herói, o *self-made man*.

Os temores se agravavam ao se ver o que sucedia ao Nordeste que, com exceção quando do ciclo de ouro em Minas, havia-se mantido a mais rica região do país. No entanto, a extinção do tráfico escravista fazia aumentar o preço dos escravos abalando a produção de açúcar, que já não encontrava mão-de-obra de baixo custo, paga com tabaco e aguardente também produzidos no local, encarecendo o custo do produto. Desse modo, os senhores de engenho no Nordeste tornavam-se decadentes ao passo que enriqueciam os cafeicultores no Sul, futuros “barões do café”, que a seu favor tinham mais um trunfo, o preço do café em alta.

⁸ CALDEIRA, Jorge et al. *História do Brasil*. SP: Cia. das Letras, 1997, p. 201.

A população, sobretudo graças à imigração, crescia aceleradamente e diversificava-se; em apenas vinte anos o Brasil aumentou em 4,3 milhões de habitantes.⁹ Havia inclusive um programa do governo central que acolhia imigrantes que trabalhassem ao lado de escravos, baseando-se na cessão de terras para colonos no interior do Rio de Janeiro e do Espírito Santo e no sistema de parceria em São Paulo, para onde foram atraídos, a princípio, sobretudo imigrantes alemães. Se durante a década de 1870 o fluxo de imigração havia sido tímido – 13 mil pessoas –, na década seguinte superou as expectativas – chegando à província paulista 184 mil imigrantes. As camadas médias da população se fortaleceram, acima de tudo, com o fausto do café.

A opinião pública encontrava-se sensibilizada contra a escravidão, pois o escravismo já havia perdido importância até em grandes setores da economia. No Norte havia-se desenvolvido um sistema de trabalho rural baseado no uso de mão-de-obra livre quando da substituição dos plantéis dos engenhos pelos cafeicultores cariocas e paulistas; no Sudeste, sobretudo em São Paulo, dava-se preferência ao trabalho dos imigrantes, enquanto no Sul prosperavam as colônias de europeus. O abolicionismo transformava-se, celeremente, num movimento de base para uma mudança político-social mais ampla e profunda. Por esse mesmo tempo houve o aparecimento das indústrias; enfrentaram-se as endemias da varíola, do cólera, da febre amarela.

O espírito buliçoso da época traduzia-se em figuras como a de Irineu Evangelista de Sousa, o Visconde de Mauá (1813 / 1889). O “financeiro e industrial brasileiro” fundou empresas e patrocinou melhorias ao País, “tais como a primeira linha férrea (Estrada Mauá) e muitas outras depois desta, a iluminação a gás, o cabo submarino, a companhia de navegação do Amazonas etc.”¹⁰ Mauá também abriu um estabelecimento bancário.

Em virtude de seu empreendedorismo, em 1870, iluminou-se com gás hidrogênio carbonado a Estação da Estrada de Ferro D. Pedro II, futura Estação Central do Brasil e, em seguida, a iluminação a gás chegou aos teatros.

Em 1877, Thomás Edison inventou o fonógrafo, apresentando-o na redação do jornal *Scientific American*. A “máquina falante” chegou ao Brasil três anos depois como presente do romancista francês Gustave Aimard para o Imperador.¹¹

⁹ “Em 1890, o Brasil estava com 14,3 milhões de habitantes (...) Nos cinquenta anos iniciais do Império, o número de brasileiros passara de 3 milhões, em 1822, para 10 milhões em 1872.” Dados extraídos de CALDEIRA, 1999: 228.

¹⁰ SÉGUIER, Jayme. (dir.) *Dicionário prático ilustrado*. RJ: Jornal do Comércio, [s.d.], p. 1565.

¹¹ Há outra versão em que o fonógrafo, patenteado a 15 de janeiro de 1878, foi apresentado a Dom Pedro II, no Paço Imperial, a 9 de novembro de 1889, seis dias antes da República, pelo Comendador Carlos Monteiro e Sousa, representante da Casa Edison, por sua vez representante da Fábrica Odeon no Brasil.

Na década de 1880 passou-se a usar a luz elétrica no palco, sendo o primeiro teatro com iluminação elétrica total no Brasil, o Teatro Lucinda.¹² Isso ocorreu a 9 de fevereiro de 1888, “no festival de Cinira Polônio, com a opereta *O capelinho vermelho*, de Blum e Tomé, música de Gastão Serpette”. Esse teatro, inaugurado em 1880, na rua do Espírito Santo, foi construído por Furta-do Coelho em homenagem a sua esposa Lucinda Simões. Em 1882 passou a chamar-se Novidades; em 1884, tornou à denominação Lucinda. Leiloado em 1909, transformou-se numa fundição: Cia. Hime.

Aos poucos, a revista se impunha, reunindo música, dança, verso, texto e representação; ou seja, interligando canções, cenas cômicas, diálogos, tango,¹³ polca,¹⁴ corta-jaca,¹⁵ maxixe.¹⁶

¹² De acordo com ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. SP: Perspectiva, 1976. O sistema utilizado era o Julien, movido por um pequeno gerador a vapor.

¹³ *tango* s. m. Dança cantada, originária da Andaluzia, Espanha, onde surgiu por volta de 1850-1855. Expandindo-se pelas Américas na década de 1860, aclimatou-se em alguns países sul-americanos. Na Argentina fundiu-se com a *habanera* cubana e com a milonga *criolla*, e por 1880 já apresentava características nacionais argentinas, com as quais iria se internacionalizar com o nome de tango argentino, nas primeiras décadas deste século. No Brasil o processo de fusão se dá com a havaneira, a polca e o lundu, apresentando, já nos fins da década de 1870, indícios evidentes de nacionalidade brasileira através do maxixe e do tango brasileiro, cujos modelos mais definidos foram fixados na obra do compositor carioca Ernesto Nazaré. *Enciclopédia da Música Brasileira. Popular, Erudita, Folclórica*. 2ª ed. SP: Art Editora: Publifolha, 1998. p. 763

¹⁴ *Polca* s.f. Originalmente, dança rústica da Boêmia (parte do império austro-húngaro e atual província da Checoslováquia), chegou à capital Praga em 1837, onde se transformou em dança de salão. Nesse ano, editou-se a primeira partitura para piano da dança que iria espalhar-se rapidamente pela Europa. Binária de andamento *allegro*, a polca apresenta melodia saltitante e configuração rítmica baseada em colcheias e semicolcheias com pausas no segundo tempo do binário. No Brasil foi apresentada pela primeira vez em 3 de julho de 1845, no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro RJ. Tornou-se mania, a ponto de ocasionar a formação da Sociedade Constante Polca, no ano seguinte. Começando como dança de salão, a polca logo ganhou teatros e ruas, tornando-se música eminentemente popular. Praticaram-na conjuntos de choro e grandes sociedades carnavalescas. Calado, Irineu de Almeida, Miguel Emídio Pestana, Henrique Alves de Mesquita, Anacleto de Medeiros, e Ernesto Nazaré compuseram polcas famosas. Fundindo-se com outros gêneros, chegou a ser polca-lundu, polca-fadinho, polca-militar. Completando o ciclo, ganhou a polca o mundo rural, folclorizando-se. *Enciclopédia*, 1998: 636.

¹⁵ Corta-jaca é uma dança ginástica solta que, posteriormente denominou uma espécie de tanguinho, criado pela compositora Chiquinha Gonzaga. Dançava-se com os pés muito juntos e quase sem a flexão das pernas. *História do samba*. SP: Globo, 1997, vol.8, p. 160.

Ao lado do cançã, o lundu nacional estabeleceu-se na Praça Tiradentes, no Teatro São Pedro de Alcântara, por intermédio da Companhia Espanhola de Zarzuelas, em 7 de fevereiro de 1876.¹⁶ Mas, foi o ritmo inventado nos remelexos da Cidade Nova (que se estendia do antigo Campo de Santana, na Central, até a Ponte dos Marinheiros, na ex-avenida do Mangue, isto é, da Praça da República, ao longo da Presidente Vargas, até o Trevo das Forças Armadas, próximo à Praça da Bandeira) – o maxixe –, aclamado nos palcos, o primeiro gênero musical urbano brasileiro, nascido por volta de 1880.

¹⁶ Segundo Jota Efege, a dança do maxixe começava a ser gerada, por influência do lundu e das “polcas quebradinhas”, dançadas nos bailes de máscaras durante o Carnaval. Antes de se definirem como gêneros, lundu, tango e maxixe eram usados nos teatros e bailes para designar o mesmo fenômeno: a síncope, tocada e dançada com qualquer tipo de música que a ela se adaptasse. *maxixe* s. m. Dança urbana, surgiu nos forrós da Cidade Nova e nos cabarés da Lapa, no Rio de Janeiro RJ, por volta de 1875. Estendendo-se aos clubes carnavalescos e aos palcos dos teatros de revista, enriqueceu-se com grande variedade de passos e figurações: parafuso, saca-rolha, balão, carrapeta, corta-capim etc. Dançado inicialmente ao ritmo de tango, havaneira, polca ou lundu, só nos fins do século XIX as casas editoras o consideraram um gênero musical, imprimindo as músicas com essa qualificação. Primeira dança genuinamente brasileira, do ponto de vista musical, resultou da fusão do tango e da havaneira pela rítmica, da polca pela andadura, com adaptação da síncope afro-lusitana (Mário de Andrade). No início do século, alcançou grande sucesso nos palcos europeus, sendo apresentada com requintes coreográficos pelo dançarino Duque em Paris, França, e Londres, Inglaterra, em 1914 e 1922. Confundido por alguns historiadores com o tango espanhol e a habanera cubana, distingue-se, entretanto, desses gêneros pelo caráter lúbrico e lascivo da dança, pela sincopação e pela vivacidade rítmica da música, e pela utilização freqüente da gíria carioca, quando cantado. *Enciclopédia*, 1998: 494 “As manifestações popularescas que tiveram maior e mais geral desenvolvimento, são, desde o século passado, as modinhas, os maxixes e sambas urbanos que andam profusamente impressos. No século XIX distinguiram-se mais como inventores de modinhas, Xisto Baía, que era também ator, Mussurunga, Almeida Cunha, Carlos Dias da Silva, Soares Barbosa. Nos maxixes, salientaram-se duas figuras valiosas: Ernesto Nazaré, fixador do maxixe de caráter carioca, e Marcelo Tupinambá que deu a essa dança uma expressão mais geral, entre cabocla e praceana. (...) Figuras com destaque entre os nossos compositores de operetas e revistas do Segundo Império: Henrique Alves de Mesquita, Ábdon Milanez, F. Alvarenga, Cardoso de Menezes”. ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. BH: Itatiaia, 1987, p. 182.

¹⁷ *lundu* ou *lundun* s. m. Dança de origem afro-negra, trazida pelos escravos bantos da região de Angola e Congo. Não se pode precisar quando a palavra apareceu no Brasil. As primeiras referências conhecidas trazem a data de 1780 e descrevem a dança como licenciosa e indolente, havendo autores que a confundem com o batuque das senzalas. Para os fins do séc. XVIII, no entanto, o lundu já aparece como canção solista tanto no Brasil quanto em Portugal, onde o poeta carioca Domingos Caldas Barbosa (?1740-1800), acompanhando-se à viola em Lisboa, o apresenta na corte de

Em 10 de abril de 1883, no Teatro Sant’Anna, a Companhia Heller ofereceu com a novela cômica, *Aí! Caradura*, em oito capítulos, de autoria de Francisco Correia Vasques,¹⁸ uma das primeiras aparições do maxixe em palco. Foi o próprio Vasques (especialista na dança) que no maxixe monólogo “Aí, Caradura!” retratou o indivíduo cara-de-pau.

Indo além das alusões aos fatos políticos e sociais, *O mandarim*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, firmou o gênero revista. Inovando com a caricatura pessoal e com a apoteose de exaltação cívica ou ufanismo patrioteiro: “Apesar dos problemas, este é o melhor país do mundo!” —, a revista cômica estreou a 9 de janeiro de 1884, no Teatro Príncipe Imperial, baseada na idéia da substituição da mão-de-obra escrava, possivelmente pela dos imigrantes. Constatava de um prólogo, três atos e onze quadros.

D. Maria I. Em 1792 o *Jornal das Modinhas*, editado pelos franceses Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo Marchal, publica os primeiros exemplares de lundu (*Moda do lundu, Dueto novo por modo de lundu*) para duas vozes e piano, em harmonizações eruditas, para serem executadas, ao lado da modinha, nas serenatas da corte portuguesa. No Brasil, somente a partir da terceira década do séc. XIX há notícia de oficinas gravadoras de música regularmente instaladas, entre as quais a Estamparia de Pierre Laforge, estabelecida na Rua da Cadeia (Rua da Assembléia), n.º 89, Rio de Janeiro RJ, de onde saíram, provavelmente, os primeiros lundus e modinhas impressos no Brasil. Transportado para o pentagrama, o lundu galga os salões da média e da alta burguesia, como canção acompanhada e até como dança refinada. A partir do início do século XIX, aparecem variantes do lundu, como a tirana, de caráter espanholado, a chula, o fado batido, o miudinho, dança sobre a qual o próprio Dom Pedro I compõe umas *Variações*, e o baiano, modalidade do lundu oriunda da cidade de Salvador BA. Aceito por todas as camadas sociais e com entrada franca nos meios da aristocracia, o lundu passa a ser apresentado no teatro, quer como dança, de caráter lúbrico e licencioso, quer como canção solista, de sentido sensual ou cômico. A voga do lundu se estende dos primeiros anos do séc. XIX até por volta de 1920. Por meados do séc. XIX e a partir do aparecimento da polca, em 1845, as casas impressoras de música começam a lançar no mercado exemplares que denunciam o processo de fusão do lundu com outras danças binárias importadas. As últimas décadas do séc. XIX marcam o apogeu do lundu que, fundido com outras danças (o tango, a havaneira e a polca), dariam origem à primeira dança genuinamente brasileira – o maxixe. Ao compositor popular, cantor e violonista Xisto Baía se devem os mais celebrados lundus. *Enciclopédia*, 1998: 459. O lundu e a modinha brasileiros teriam sido divulgados por Caldas Barbosa a partir de 1762. Viola de Lerenó (1798), sua coletânea de canções, fez grande sucesso em Portugal. Caldas Barbosa utilizava termos crioulos e do léxico da Colônia numa sincronia com seu tempo que viria a ser retomada pelas coplas do teatro musicado da década de 1880.

¹⁸ Segundo LOPES GONÇALVES, Augusto de Freitas. *Dicionário histórico e literário do Brasil*. RJ: Cátedra, 1975: 53, vol 1.

O Mandarim Tchín-Tchan-Fó era recepcionado pelos “males em profusão”: o Bacharel, a *Cocotte* / prostituta, o Bonde, a Capoeira, a Loteria, o Agiota, a Febre Amarela — apresentados em alegorias, presididos pela Política. Cabia a Xisto Baía guiar o chinês no Rio de Janeiro, no papel de “Barão de Caiapó”, *compère* calcado na figura de João José Fagundes de Rezende e Silva. Este, um conhecido “barão de café”, acreditando-se desrespeitado e ofendido, queixou-se à polícia e ao Conselho de Ministros e, junto a outras personalidades que também se sentiam atingidas, sob o apoio do colunista conservador Carlos de Laet, do *Jornal do Comércio*, pediu a proibição da peça.¹⁹

A polêmica somente trouxe mais notoriedade à revista, levando a cidade até mesmo a se esquecer, temporariamente que fosse, da “patriótica” — nome dado pelos nacionalistas extremados, os jacobinos, à febre amarela que atacava prioritariamente os portugueses.

Na revista cômica *Cocota*, em 4 atos e 14 quadros, estreada no Teatro Sant’Anna em 6 de março de 1885, com partitura de Carlos Cavalier; as coristas deviam fazer passos de dança, certamente de maxixe, pois Artur Azevedo e Moreira Sampaio ironizam a glória do tango Ara[r]úna,²⁰ uma declaração de amor a uma mulata, em termos vistos como chulos.

Apresentada dois anos antes na revista de Sousa Bastos retirada de cartaz por uma batida policial, *Do Inferno a Paris*, mencionada anteriormente, a música obteve tanto sucesso que voltou a ser exibida. Chô Ara[r]úna, como também era conhecida, um “lundu amaxixado”, foi, “comprovadamente, a

¹⁹ Roberto Ruiz (1988: 152) transcreve o comentário de Raimundo Magalhães Júnior, em *Arthur Azevedo e sua época* (RJ: Civilização Brasileira, 1966, 3ª ed.), sobre a tarefa de fazer alusões pessoais a figuras conhecidas da política, das letras e da sociedade. Este considerava perigosa as caricaturas vivas, a tomar de exemplo o acontecido a José de Alencar. “Quando escreveu para o Ginásio, a comédia *O Rio de Janeiro (Verso e Reverso)* — comédia que era, em verdade, uma antecipação das futuras revistas, teve a idéia de reproduzir um tipo popular conhecido por duas alcunhas: o “Maranhense” e o “Poeta do Bacanga”. O ator Martins era quem lhe fazia a caricatura em cena. Uma noite apareceu no teatro o “Poeta do Bacanga”. Assistiu [a]o espetáculo sem fazer escândalo. Mas, depois, passando ao saguão do teatro, encontrou José de Alencar, a quem disse os piores insultos, criando uma situação desagradabilíssima para o futuro autor do *O Guarani*. Ameaçado pela bengala do furibundo “Maranhense”, José de Alencar achou mais prudente abandonar o teatro que expor-se a ficar ali, para ouvir mais injúrias ou ter uma costela quebrada”.

²⁰ Araruna — corruptela popular de araraúna, vocábulo tupi. Arara preta, ave dos cerrados brasileiros, sobretudo de onde existem butizais. Conforme HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. RJ: Nova Fronteira, 1986.

primeira música a tornar-se popular a partir do teatro de revista”. (TINHORÃO, 1972: 55)

Seu ressurgimento em cena simboliza uma das primeiras mutações da revista brasileira: a união do teatro de revista e da música popular, tendo como madrinha a tecnologia em seus efeitos de luz e som.

Dali em diante, haveria coplas e partituras escritas especialmente para o teatro por compositores como Chiquinha Gonzaga, Eduardo Souto, Joubert de Carvalho, Heckel Tavares, Assis Pacheco, Nicolino Milano, João José da Costa Jr., José Nunes, Paulino Sacramento, Bento Mossurunga, Sá Pereira, Sofonias Dornellas, Freire Júnior, Henrique Vogeler, Lamartine Babo, Ari Barroso e muitos mais. Eles transferiam melodias, adaptavam letras, enfim, criavam música para fazer sucesso. Essa lançava moda e comportamentos, integrava os quadros de *vaudeville* e, acima de tudo, divertia.

A revista “emplacou” como espetáculo popular com *O bilontra*, a “revista fluminense de ano” de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, no ano de 1886.²¹

Em um prólogo, três atos e dezessete quadros, a revista atingiu mais de 100 representações pela Empresa de Braga Júnior, em que se encontrava Rose Villiot, estreando no Teatro Lucinda a 28 de janeiro de 1886, e saindo de cartaz apenas por alguns dias em abril para a estréia de *Há alguma novidade?*, estendendo sua temporada até o final do ano.

A música composta por Gomes Cardim, Tristão dos Santos, Abdon Milanez e Miguel Cardoso foi levada ao palco pelo maestro Cardim.

Além da caricatura de Eleonora Duse, a revista trazia a do “Barão de Vila Rica”, com os autores aproveitando-se de um caso judicial verídico. O ingênuo comerciante português de madeiras, Joaquim José de Oliveira, ao sonhar com o título de barão foi ludibriado pelo bilontra — malandro, trapaceiro, na gíria da época — Miguel José de Lima e Silva, que tomou três contos de réis da vítima em troca de um baronato falso.

Na peça o bilontra Miguel era Faustino, interpretado pelo ator Colás, e o comendador Oliveira, era retratado no comendador Campelo, representado por Martins. Outras personagens eram Trabalho; Ociosidade; Jogatina, filha do Jogo; Carnaval; Entrudo. A apoteose era dedicada a Victor Hugo, ao som da Marselhesa, numa ligação explícita às manifestações republicanas no Rio de Janeiro que terminavam com o canto desse hino.

A repercussão e o êxito da revista foram tão grandes que chegaram a influenciar a sentença do tribunal, promovendo a absolvição do bilontra; e lançaram o lundu “Recreio da Cidade Nova”, cujo refrão, que entrou na

²¹ Para análises detalhadas e aprofundadas sobre esta revista conferir MENCARELLI, 1999; SÜSSEKIND, 1986; e RUIZ, 1988 (em nota de referência – 10 – à página 153).

linguagem popular carioca como havia acontecido ao termo bilontra, dizia: “Ataca, Felipe!”, referindo-se a Felipe de Souza Lima, proprietário de um pequeno teatro na Cidade Nova.

O gênero revisteiro havia, em definitivo, conquistado a cidade, seguindo-se várias outras revistas, com o gênero ultrapassando o século e mantendo-se por aproximadamente mais cinco décadas.

A partir de *O bilontra* encerrava-se a fase de implantação da revista no Brasil e iniciava-se a de consagração do gênero.

Encerrava-se também o Império alterando-se o sistema de governo para a República, uma semana após o grandioso baile da ilha Fiscal (na baía de Guanabara), “enfeitada com milhares de flores brasileiras, vasos franceses, lanternas chinesas”, em honra dos oficiais de um cruzador (navio de combate de porte médio) chileno, durante o qual, no Clube Militar, sob a liderança de Benjamim Constant, militar e positivista republicano, outros oficiais, estes brasileiros, armavam singelo, porém eficiente, “bote”.

Prenunciavam-se os tempos “da ciência, da luz elétrica, dos bondes, do futebol, do cinema, do som reproduzível, dos números de maxixe e dos sucessos de Carnaval”; enfim, a era do Teatro de Revista Brasileiro começava.²²

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CALDEIRA, Jorge et al. *História do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

Enciclopédia da Música Brasileira. Popular, Erudita, Folclórica. 2ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

História do samba. São Paulo: Globo, 1997.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

²² Trata-se no corpo deste texto apenas das revistas mais significativas em termos de audiência; implantação / consolidação do gênero; ou modificações estéticas. As demais encontram-se arroladas em outro estudo, “Revistografia – 1880 a 1964”, para cuja formulação basicamente se consultaram as obras: RUIZ, Roberto. *Araci Cortes – Linda flor*. RJ: FUNARTE, 1984; SÜSSEKIND, 1986; TINHORÃO, 1972; e VENEZIANO, 1996.

LOPES GONÇALVES, Augusto de Freitas. *Dicionário histórico e literário do Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena aberta. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1999.

PAIVA, Salviano Cavalcanti de. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

RUIZ, Roberto. *Araci Cortes – Linda flor*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984

RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil. Das origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SÉGUIER, Jayme. (dir.) *Dicionário prático ilustrado*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, [s.d.]

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar. Teatro de revista Brasileiro... Oba!* Campinas: UNICAMP, 1996.

_____. *O Teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes/UNICAMP, 1991.